Cahiers d'Études Germaniques

“Und keiner will der Kapitalist sein”. Faust als Maurer in Heiner Müllers Stück *Germania Tod in Berlin*

Karl Heinz Götze

Citer ce document / Cite this document :

Götze Karl Heinz. “Und keiner will der Kapitalist sein”. Faust als Maurer in Heiner Müllers Stück *Germania Tod in Berlin*. In: Cahiers d'Études Germaniques, numéro 42, 2002/1. Marx et autres exilés. Etudes en l'honneur de Jacques Grandjonc. pp. 319-337;

doi : https://doi.org/10.3406/cetge.2002.1603

https://www.persee.fr/doc/cetge_0751-4239_2002_num_42_1_1603

Fichier pdf généré le 03/11/2022

"Und keiner will der Kapitalist sein" Faust als Maurer in Heiner Müllers Stück *Germania Tod in Berlin*

Karl Heinz GÖTZE
Université de Provence
(Aix-Marseille I)

Persée creative commons

Das Stück *Germania Tod in Berlin*[1] nimmt in Heiner Müllers Werk wie in dessen Rezeptionsgeschichte eine Sonderstellung ein. Die ersten Szenen entstanden bereits 1956 ("Straße 1" und "Straße 2"), einem entscheidenden Jahr für die Geschichte des Sozialismus wie für Müllers Biographie. Für die Geschichte des Sozialismus, weil 1956 der Ungarn-Aufstand durch die Panzer der Roten Armee niedergeschlagen wurde, so wie früher der Aufstand des 17.6.1953 in der DDR und später, im Jahre 1968, der Prager Reformkommunismus. Für den damals unbekannten Heiner Müller, der bis dahin einige Gedichte, Fragmente, Szenen über den Nationalsozialismus verfaßt hatte (später z. Tl. integriert zum Stück *Die Schlacht*), wurde es das Jahr, in dem er die Arbeit an drei bedeutenden Stücken begann. *Der Lohndrücker* wurde in der DDR mit achtbarem Erfolg aufgeführt, weil sich das Stück affirmativ lesen ließ; die Aufführung der Szenenfolge von *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* unmittelbar nach dem Mauerbau 1961 hatte hingegen Müllers Ausschluß aus dem Schriftstellerverband zur Folge und beraubte ihn bis zur Aufführung von *Zement* am Berliner Ensemble (1973) aller Publikations- und Aufführungsmöglichkeiten in der DDR.

Das Schicksal der "Umsiedlerin" hat offenbar die Weiterarbeit an "Germania" behindert. Zwischen den beiden Stücken gibt es formale wie inhaltliche Parallelen. Im einen wie im anderen Falle handelt es sich um Szenerien aus der DDR-Realität, synchron vernetzt und vor allem diachron in die deutsche Geschichte verlängert. Nur ist der Radius unterschiedlich. "Die Umsiedlerin" zielt auf die Umgestaltungen auf dem Lande, die die SED-Kampagne zum Eintritt der Bauern in die Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften (LPG) nach sich zogen (oder ziehen sollten), "Germania" zielt auf die Stellung der DDR in der Misere der deutschen Geschichte überhaupt.

---

1 Heiner MÜLLER, *Germania Tod in Berlin*, Texte 5, Rotbuch Verlag, Berlin 1977, S. 37-78. Zitiert wird im Folgenden nach der textidentischen Ausgabe im Klett-Verlag, Stuttgart 1993, zusammen mit *Der Auftrag*, und Materialien, ausgewählt und eingel. von Roland Clauß unter einfacher Angabe der Seitenzahl.

Erst im Jahre 1971 wurde *Germania Tod in Berlin* wieder aufgenommen und "auf einen Ritt"[2] fertiggestellt. Das Jahr 1971 war ein Hoffnungsjahr der DDR-Geschichte. Am 3. Mai trat Walter Ulbricht als Erster Sekretär des ZK der SED zurück. Erich Honnecker wurde zu seinem Nachfolger ernannt. Der VIII. Parteitag der SED im Juni des gleichen Jahres schien einen Aufbruch der unter Ulbricht stalinistisch erstarrten DDR zu versprechen. Jedenfalls wurde die Ulbricht Ära nun historisch, der nach wie vor tabuierte 17. Juni 1953 eingeschlossen. Obgleich es Müller klar gewesen ist, daß für sein Stück einstweilen in der DDR keinerlei Aufführungschance bestand, reichten offenbar die Veränderungen des Jahres 1971 aus, ihm die Fortführung der Arbeit an "Germania" zu ermöglichen. "Bei 'Germania' war es so: Der Text durfte nicht gedruckt werden, gespielt werden durfte er sowieso nicht, bis 1988"[3]. Er erschien zuerst in der Bundesrepublik, zunächst in einer Sondernummer von *Theater heute* und dann, gleichfalls 1977, im Rotbuch-Verlag. Der Regisseur Fritz Marquard hat etwa zur gleichen Zeit versucht, das Stück an der Ostberliner Volksbühne zu inszenieren, erhielt aber ebensowenig die Erlaubnis wie bei einem späteren Versuch am Berliner Ensemble. Frank Hörnigk, Dozent an der Humboldt-Universität, wollte 1985 "Germania" zusammen mit anderen Stücken Müllers im Leipziger Reclam-Verlag herausbringen. Das Vorhaben wurde von der DDR-Zensur immer wieder behindert, sodaß der Text erst im Wendejahr 1989 in der DDR erschien. Zunächst anläßlich von Müllers 60. Geburtstag in *Theater der Zeit*, schließlich auch bei Reclam mit einem Nachwort von Hörnigh. Zur gleichen Zeit inszenierte Marquard das Stück zum ersten Mal in der DDR, am Berliner Ensemble. Es war nach *Hamletmaschine* und *Quartett* das letzte von Müllers Stücken, das noch nicht gespielt worden war. Gerade als die DDR unterging, wurde es zum ersten und letzten Mal auf einer DDR-Bühne gegeben. Die Inszenierung kam pünktlich und dennoch zur falschen Zeit. Was so lange als unaufführbar kritisch gegolten hatte, erschien nun einverstanden-gestrig. "Bei einem achtzehn Jahre verbotenen Stück erwartet man von der Premiere etwas wie einen Bombenanschlag. Marquards Inszenierung war eine Verweigerung. Aber er war tief erschrocken, als Höpcke [der Verantwortliche für Literatur im Ministerium für Kultur der DDR, K.H.G.] sagte, er würde garnicht mehr verstehen, daß er das Stück damals verboten hat. Es wirkte jetzt eher affirmativ auf das Publikum, also abstoßend"[4].

Die Hartnäckigkeit, mit der die DDR-Verantwortlichen bis (fast) zum Schluß am Verbot der "Germania" festhielten, ist umso erstaunlicher, als Müller in den achziger Jahren längst als *der* DDR-Klassiker galt, national wie international, auf "Weltniveau", wie man in der DDR gern sagte. Am Ende der achziger Jahre war er der meistgespielte Autor auf den DDR-Bühnen. Die

---

2 So Heiner Müller im Gespräch mit Christian Klein. Nach Christian KLEIN, *Heiner Müller ou l'idiot de la famille: le dialogisme de la scène*, Peter Lang Verlag, Berne-Francfort-Paris 1992, S. 117.

3 Heiner MÜLLER, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1992, S. 214.

4 MÜLLER, *Krieg ohne Schlacht*, S. 256.

Hartnäckigkeit erstaunt auch deshalb, weil der "Germania"-Text im Gegensatz zu vielen Stücken Müllers der ausgehenden siebziger und achtziger Jahre scharfe Angriffe auf die Bundesrepublik enthält, etwa dort, wo in der Szene "Die Heilige Familie" die Bundesrepublik als Nachgeburt des Nationalsozialismus erscheint. So war denn auch die Aufnahme in der Bundesrepublik lange Zeit überaus skeptisch: "Heiner Müller feiert hier die russischen Panzer und denunziert die Aufständischen [des 17. Juni 1953, K.H.G.] als Mörder"[5].

Dabei hatte es nicht an Mühen gefehlt, das Stück in der DDR gegen die Zensur durchzusetzen. Es gab sogar eine Historikerkommission, die über die Frage der Aufführbarkeit entscheiden sollte. Die Antwort blieb "Nein". Über die Ursachen dieses hartnäckigen "Nein", gibt Müller in seinen Memoiren 1992 Auskunft. Er berichtet dort über ein Zusammentreffen im Kulturministerium, bei dem es um die Aufführung von "Germania" ging: "Ich kam ins Ministerium, da saß eine Vertreterin der Theaterabteilung [...] außerdem ein Vertreter des Henschel-Verlages und Höpcke. Höpcke sagte: 'In diesem Jahr nicht. Aber das Stück hat Zukunft'. Dann sagte ich: 'Das heißt also: Im nächsten Jahr auch nicht'. Sagt er: 'Na ja, ich dachte, vielleicht in zwei jahren'. Ich: 'Warum?' — 'Na ja, es gibt zwei Punkte: Wenn Du die ändern könntest, dann könnte man das Stück diskutieren'. Der erste Punkt war die unzulässige Identifizierung Stalins mit dem großen Sowjetvolk in der Szene 'Hommage à Stalin 2' und der zweite Punkt war die Identifizierung Rosa Luxemburgs mit einer Prostituierten"[6] in der letzten, dreizehnten Szene des Stücks. Ob das Gespräch in Wahrheit so stattgefunden hat, wird sich nicht verifizieren lassen. In der vorliegenden Darstellung klingt es nach Dichtung, ist es geradezu ein Musterstück Brechtisch-dialektischer Technik im Umgang mit der Macht. Die Gründe des Verbots aber dürfte es zutreffend dokumentieren, zumal die Darstellung von 1992 mit der übereinstimmt, die Müller 1989/1990 gegenüber Christian Klein für das langjährige Verbot des "Germania"-Stückes anführte[7]. Plausibel ist die zitierte Passage auch deshalb, weil die Erwähnung Stalins, allemal aber der Terminus "Stalinismus" zu den härtesten Tabus in den offiziellen DDR-Sprachregelungen gehörte. Und was die Lektüre der Schlußszene angeht, so ist nicht zu bestreiten, daß der sterbende Arbeiter Hilse dort eine Prostituierte mit Rosa Luxemburg verwechselt — selbst wenn eine solche Lektüre etwas zu kurz greift, wie wir zu zeigen versuchen werden.

Erstaunlich sind weniger die genannten Gründe des Publikations- und Aufführungsverbots als die Tatsache, daß Müller sich dem Angebot, mit der Änderungen zweier Szenen das Placet zur Aufführung zu bekommen, hier rigoros verweigert hat. Müller war im Umgang mit der Macht durchaus kein Bekenner, sondern ein Dialektiker in jenem nicht unproblematischen Sinne, der Brecht 1953 hat die Mütze ziehen lassen vor den sowjetischen Panzern. So hat er z.B. — um nur das prominenteste Beispiel zu nehmen — zwischen 1964 und 1975 sieben (!) Fassungen seines gleichfalls zensurierten Stücks

5 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.04.1978.
6 MÜLLER, *Krieg ohne Schlacht*, S. 214f.
7 KLEIN, *Heiner Müller*, S. 119.

Der Bau (nach Erik Neutschs Roman *Die Spur der Steine*) vorgelegt[8]. Er hat selbst *Die Umsiedlerin*, das ästhetisch stärkste Stück seiner Durchbruchsphase, mehrfach überarbeitet und sogar eine Titeländerung (*Die Bauern*[9]) akzeptiert, die den zensurierenden Instanzen erlaubte, das Gesicht zu wahren. Nicht so im Falle der "Germania".

Die Frage nach den Gründen von Müllers Intransigenz gegenüber Änderungswünschen an "Germania" stellt sich umso hartnäckiger, als er aus eigenen Stücken, wie wir von Christian Klein wissen, über Umschreibungen von *Germania Tod in Berlin* nachgedacht hat. So hat er eine Parallelszene zu Szene 7 ("Die Heilige Familie") verfaßt, auf die wir zurückkommen werden. Es existieren auch unveröffentliche Entwürfe zu einem anderen Schluß: Er spielt 1967 in West-Berlin zu Zeiten des Besuchs des Schahs von Persien, bekanntlich ein Schlüsselereignis der Konstitution der 68ziger Studentenrevolte. Aber dieser Schluß wurde schließlich verworfen: "Ich habe dann 1970/1971 geglaubt, daß die jetzige Schlußzene der richtige Schluß ist, der offene Schluß ist und das ist auch richtig. Die Struktur verlangt diesen Schluß"[10].

Da Müllers Kriterium beim Umgang mit der Macht nicht primär vom Kriterium des Ausweises eigener moralischer Unbeugsamkeit geleitet war — der Mut dazu fehlte ihm nicht, wie er reichlich bewiesen hat, aber die Moral —, sondern vom Kriterium der Wirksamkeit seines Werkes, so darf man schließen, daß die Möglichkeit, die stalinistischen Verstrickungen der DDR in Szene zu setzen, für ihn ein nicht verhandelbarer, konstitutiver Bestandteil seines Schreibens war — und eben die Schlußszene von *Germania Tod in Berlin*, die, auf die die ganze "Struktur" der Geschichte Germaniens offenbar notwendig hinausläuft.

Dic Sonderstellung, die zwei Szenen von "Germania" sowohl in den Augen der DDR-Zensoren wie in den Augen von Müller hatten, erweist sich auch darin, daß der weltberühmte, todkranke Dramatiker Heiner Müller, nolens volens zum Bürger der Bundesrepublik Deutschland geworden, sich als Dramatiker nur noch einmal zu Wort meldet — mit dem Stück *Germania 3 Gespenster am toten Mann*[11]. Sein zweiter *Faust* ist es nicht geworden. Dazu fehlte ihm die Zeit und die Zeit, die er hatte, war nicht günstig. Jedenfalls ist zu konstatieren, daß ihm nach dem Ende der DDR und vor dem eignen das Projekt am Wichtigsten war, *Germania Tod in Berlin* fortzuschreiben. Was auch hieß: Dem "notwendigen", offenen Schluß des Stückes von 1971 einen neuen Schluß nachzuschreiben, notwendig nun, so schien es ihm wohl, auch dieser.

---

8 Vgl. Frank HÖRNIGH, "'Bau-Stellen'. Aspekte der Produktions- und Rezeptionsgeschichte eines dramatischen Entwurfs", *Zeitschrift für Germanistik*, Leipzig 1985, S. 35-52.

9 Heiner MÜLLER, *Die Bauern*, in H.M., *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, Rotbuch Verlag, Berlin 1975, S. 19-112.

10 Zit. nach KLEIN, *Heiner Müller*, S. 127.

11 Heiner MÜLLER, *Germania 3. Gespenster am toten Mann*, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1996.

❖

Welche Notwendigkeit da drängte, ist zuallererst zu ermitteln durch eine eingehende, von den lesetrüben Machtinteressen der untergegangenen DDR-Führung ebenso wie von Müllers Publikationsstrategien unberührte Lektüre der Schlußszene von "Germania".

Die Schlußszene von "Germania" mit dem Titel "Tod in Berlin 2" spielt auf der Krebsstation eines Osterliner Krankenhauses, vierzehn Tage nach dem 17. Juni 1953. Drei Figuren sind präsent, von denen nur eine einen Namen hat, der alte Maurer Hilse, der "junge Maurer" und das "Mädchen". Die äußere Handlung ist rasch erzählt: Der junge Maurer und sein Mädchen besuchen Hilse am Krankenbett, das sein Todesbett werden wird. In der ersten Hälfte der Szene ist Hilse noch sehend und bei wachem Bewußtsein. Er weiß, daß er Krebs hat und daran sterben wird. Dem jungen Maurer, der ihn mit Illusionen trösten will ("Scheiß auf den Krebs. Der hört auch / wieder auf") antwortet er illusionslos: "Du bist kein Doktor. Du brauchst nicht zu lügen" (45), Dann berichtet der junge Maurer, daß er nun schließlich weiß, was vorher alle wußten außer ihm: sein geliebtes Mädchen ist eine Hure. Es tut weh, aber er liebt sie immer noch.

Fast auf die Zeile genau in der Mitte der Szene beginn Hilses Sterben, das durch eine Vision eingeleitet wird: Er verwechselt das Mädchen, das eine Hure war, mit Rosa Luxemburg. Souffliert vom jungen Maurer, der Hilses letzte Illusion nicht zerstören will, spielt das Mädchen die Rolle, die der letzte Wunsch des ewigen Maurers auf sie projiziert. Seine Vision endet mit dem Bild von "roten Fahnen über Rhein und Ruhr" und dem einer nächsten Generation, der Generation der Kinder des jungen Paares. Die Kinder spielen "Maurer und Kapitalist. / HILSE *lacht:* Und keiner will der Kapitalist sein. / MÄDCHEN: Ja. / *Der Herzton hat aufgehört. Stille*" (48).

Mädchen und junger Maurer treten zum ersten Mal in der zweiten Szene auf ("Die Straße 2"), die am Tag der Gründung der DDR spielt und diese Gründung im Straßenmilieu spiegelt. Beide beteiligen sich nicht an den Kontroversen zwischen Antikommunisten, alten Kommunisten, Altnazis, Stasiagenten, Säufern, Freiern und Zuhältern über den "Russenstaat" (4). Der "junge Mann" fragt lediglich das Mädchen, das eine Hure ist: "Gehn wir zusammen?" Die Antwort: "Heute ist Feiertag. Heute geh ich allein" (7).

In der sechsten Szene ("Hommage à Stalin 2") begegnen sie sich in einer Kneipe wieder. Es ist Stalins Todestag am 5. März 1953: "JUNGER MAURER *zu Hure 1:* Das ist sie.Im Oktober sinds vier Jahre. Ich hab Sie überall gesucht. Wie gehts" (20). Erneut will er nicht wissen, was alle wissen. Sie will erneut nicht mit ihm gehen und verläßt wortlos die Szene. Er geht ihr nach. Als sie am gleichen Abend zusammen wieder in der Kneipe auftauchen, schmiedet der junge Maurer schon Pläne für eine gemeinsame Wohnung: "Jetzt kann ich nicht mehr schludern auf / dem Bau. Kann sein, ich bau an meiner eigenen Wohnung" (23). Stalins Todestag ist der Tag der Hoffnung auf einen neuen Anfang, auf ein Glück, das bisher weder der junge Maurer

noch die junge Hure hatte — und die junge DDR auch nicht. Wie schon Christian Klein gesehen hat, ist die äußerst sparsam dargestellte Liebesgeschichte der einzige Handlungsfaden, der die "Germania"- Szenen locker verknüpft, Szenen, die vom ersten, durch Tacitus überlieferten germanischen Bruderstreit über das Nibelungengemetzel, die Gründung Preußens, die Niederlage der Novemberrevolution, den Nationalsozialismus, die Entstehung der Bundesrepublik und die Gründung der DDR bis zum Juni 1953 reichen[12].

In der Kneipenszene an Stalins Todestag wird auch Hilse eingeführt. Er kommt mit drei Arbeitskollegen, dem "jungen Maurer" dem "dicken Maurer" sowie dem "General" auf die Szene. Letzterer ist ein Nazi-Mörder, von den Russen auf den Bau geschickt. Er wartet zusammen mit dem dicken Maurer auf einen antisozialistischen Aufstand. Hilse hingegen ist "ein Roter" (21). Die Szene grenzt ihn nicht nur gegen die alten Nazis und Feinde des DDR-Regimes ab, sondern auf der anderen Seite auch gegen einen "Aktivisten". Die "Aktivisten" — Müller hat mit dem "Lohndrücker" einen zum Mittelpunkt eines Stücks gemacht —, waren "Helden der Arbeit", die die staatlich gesetzten Normen übererfüllten und so zur Legitimation von Normenerhöhungen beitrugen. Normenerhöhungen waren der Anlaß für die Revolte des 17. Juni 1953. Obwohl Hilse die Existenz der DDR bejaht und zu seiner Partei steht, insistiert er auf der Differenz zu einem, den sein kommunistisches Engagement in die schiefe Lage gebracht hat, Kommunist und Arbeiterverräter zugleich zu sein: "HILSE: Ein Arbeiterverräter bin ich nicht" (22). Auch der junge Maurer grenzt sich scharf vom Aktivisten ab: "Du hast die Taschen voll / Mit unserm Geld für deine rote Norm" (23). Aber da ist auch Differenz zwischen Hilse, dem alten Maurer und dem jungen, der kein Parteimitglied ist und von Hilse nicht von seinem blinden Werben um sein "Mädchen" abgehalten werden will: "Ich brauch keinen Vormund *Junger Maurer stößt Hilse zurück*" (21).

Damit sind die Positionen umrissen, die in der übernächsten Szene ("Das Arbeiterdenkmal") die Bauarbeiter gegenüber dem Aufstand des 17. Juni einnehmen. Der General und der dicke Maurer schließen sich dem Aufstand an, in der Hoffnung, die DDR-Führung zu stürzen. Sie sind die "konterrevolutionären, neonazistischen Kräfte" ("HILSE: Hier spricht RIAS Berlin", 33), die nach jahrzehntelang aufrechterhaltener offizieller DDR-Lesart die Träger des Aufstands vom Juni 1953 waren. Dagegen steht Hilse, der sich weigert, sich dem Streik anzuschließen, der dem Aufstand vorausgeht. Zwischen den Fronten der junge Maurer, der sich entschließt, die Arbeit niederzulegen, aber die Überzeugungen des "Generals" nicht teilt: "JUNGER MAURER: Mein erster Streik. Ein Seemann / Muß alles kennen. / *Geht, mit Kelle.* / HILSE: Weißt Du, wem Du nachläufst. / JUNGER MAURER: Halt mir die Kelle, bis ich wiederkomm" (34).

Hilse ("Mich macht ihr nicht verrückt", 34) arbeitet unbeirrt weiter, bis eine Bande von Jugendlichen an der Baustelle vorbeikommt, ihn höhnisch zur Teilnahme am Streik auffordert und ihn nach seiner Weigerung steinigt, bis

12 Vgl. KLEIN, *Heiner Müller*, S. 137.

er umfällt und für tot liegengelassen wird. Die blutige Steinigung bringt zutage: "Opa ist rot bis auf die Knochen" (35), kein Sozialdemokrat, kein Radieschen, wie es in Tucholskys Lied heißt, "Außen rot und innen weiß".

Die Schlußszene erweist: Hilse hat die Steinigung überlebt. Er stirbt nicht an der Gewalt der Feinde, deren Verletzungen schmerzlich, aber letztendlich nicht tödlich sind, sondern an dem Krebs, den er lang' schon in sich trug und der durch die Steinigung erst auffällig wurde. Der Krebs — das ist die Partei, die kommunistische, seine: "Wir sind eine Partei, mein Krebs und ich" (45), sagt Hilse. Der Gedanke ist Müller so wichtig, daß er ihn, deutlicher noch, durch den jungen Maurer erneut aussprechen läßt. Der versucht Hilse zu erklären, wie weh es ihm tut, nun zu wissen, daß sein "Mädchen" kein Mädchen war, sondern allen Männern der Stadt gegen Geld zu willen: "Wenn dir zum Beispiel einer sagt, deine / Partei, für die Du Dich geschunden hast / und hast Dich schinden lassen, seit du weißt / wo rechts und links ist, und jetzt sagt Dir einer / Daß sie sich selbst nicht mehr ähnlich sieht / Deine Partei, vor lauter Dreck am Stecken / Du gehst die Wände hoch und ohne Aufzug" (46).

Hilse bedurfte angesichts des sicheren Krebstodes der Illusionen nicht, die ihm der Jüngere anbietet, der gerade seine Illusionen verloren hat. Sterben kann er, aber nicht im Bewußtsein, daß seine Partei ihre Identität verloren und Dreck am Stecken habe. Und so hält er dann in einer Art prämortalen Delirium das Mädchen für eine aus dem Landwehrkanal auferstandene Rosa Luxemburg, die ihm als reale Aussicht bestätigt, was er visionär sieht: die roten Fahnen über Rhein und Ruhr und die spielenden Kinder, von denen keiner Kapitalist sein will und alle der Maurer.

Die Szene bekommt im visionären Schlußmonolog geradezu menschheitsgeschichtliche Dimensionen: Der konkrete Maurer Hilse wird zum "ewigen Maurer", zur Allegorie nicht nur der kämpfenden Arbeiter des November 1918, nicht einmal "nur" zur Allegorie des kommunistischen Arbeiters schlechthin, sondern zur Allegorie aller Tätigen und zugleich Ausgebeuteten seit dem Bau der Pyramiden, der Errichtung Roms, der Konstruktion von New York und der Metro von Moskau ("Aber in Moskau / war ich zum erstenmal mein eigener Chef", 47). Die Vision beschreibt eine Wirklichkeit (die der jahrtausendelangen Ausbeutung) ebenso wie eine Hoffnung, die Hoffnung nämlich, die Ausbeutung werde nicht nur im Osten Deutschlands, sondern in seinem industriellen Herz, im Ruhrgebiet, ein Ende finden, damit zugleich dem ewigen deutschen Bruderkrieg, der ewigen deutschen Misere ein Ende setzen. Und sie enthält gleich mehrere Illusionen: Die Illusion zunächst, die prächtige, unter Stalin gebaute Moskauer Metro sei aus dem Willen der Arbeiter selbst hervorgegangen. Dann die untergründig vom Autor 1971 in die Szene, die im Juni 1953 spielt, eingeschmuggelte Illusion, die 1961 gebaute Berliner Mauer habe den Kapitalismus eingesperrt: "Und jetzt habe ich die Kapitalisten eingemauert / Ein Stein ein Kalk" (47). Die Illusion schließlich, das Mädchen, das eine Hure ist, sei Rosa Luxemburg und Rosa Luxemburg sei die Partei. Weil all' dies' Illusionen sind, ist eben auch die Vision von den Roten Fahnen eine Illusion eines sterbenden

kommunistischen Arbeiters, der vorher nicht sehen wollte und jetzt nicht mehr sehen kann und der nicht auferstehen wird, so wenig wie Rosa Luxemburg, die ("deine Augen blind", 47) 1919 aufgebahrt lag, als Hilse unter den Arbeitern Berlins an ihr vorbeizog.

Die Szene, pathetisch aufgeladen wie kaum eine in Müllers Werk, ist nur in diesem instabilen Gleichgewicht zwischen Wirklichkeit, Hoffnung und durchschauter Illusion ästhetisch erträglich. Geht die Hoffnung verloren, ist Hilse nur ein blinder Maurer, der nicht nur von den Kapitalisten geschunden wurde, sondern auch zusätzlich von seiner korrupten Partei. Geht andererseits die ästhetische Repräsentanz dieser Korruption verloren, wird die Szene zur Propaganda. Hilse darf den Blick verlieren, sein Autor aber ist zum lidlosen Blick verdammt — eine Formulierung Kleists, die Heiner Müller gern zitierte. Man versteht, weshalb er diesen Schluß nicht ändern konnte: Jede Änderung hätte das Stück zum Einsturz gebracht.

Im Gespräch mit Christian Klein hat Müller unterstrichen, daß "Germania" auf die 13. Szene hinauslaufe. "In seinem Kommentar aus dem Jahre 1990 verbindet er zwei Termini, die seltsamerweise symmetrisch in einer instabilen Beziehung verbunden sind. Als ich die Aufrechterhaltung der Utopie trotz einer düsteren Realität ansprach, korrigierte er mich sofort: Müller: 'Die Utopie *und* die Lüge für den Sterbenden'"[13]. Die Trauer darüber, daß Hilse nur mit Hilfe einer Lüge versöhnt sterben kann, muß ebenso präsent sein, wie der Vorschein einer Hoffnung, daß das, was Lüge ist, doch noch einmal die Wahrheit werden könnte. Sonst kippt das Stück haltlos ins Affirmative.

❖

Es war bisher noch nicht die Rede von einem leicht erkennbaren, zweifellos intentional angelegten intertextuellen Bezug der Schlußszene von "Germania" auf Gerhart Hauptmanns Stück *Die Weber*. Der sterbende Maurer heißt Hilse wie der schlesische Weber, mit dessen Tod Gerhart Hauptmanns Stück endet. Der Bezug erscheint eindeutig: Der Aufstand der schlesischen Weber ist die erste Arbeiterrevolte in Deutschland, Vorläufer der Revolution von 1918 und Ausgangspunkt einer Tradition, in der sich, dem Selbstverständnis ihrer Eliten entsprechend, die DDR verortete. Mit Heines Poem *Die schlesischen Weber* werden die deutschen Arbeiter zum ersten Mal Gegenstand der deutschen Dichtung, mit Hauptmanns Drama werden sie zum ersten Mal ganz und gar zum Subjekt eines deutschen Theaterstücks[14].

---

13 KLEIN, *Heiner Müller*, S. 127.

14 So der Literaturkritiker und führende DDR-Kulturpolitiker Alexander ABUSCH: "Sieht man die Literaturgeschichte in ihrer Beziehung zu dem Gang der Geschichte, dann wird es klar, daß es ein Ausdruck des Erstarkens der deutschen Arbeiterbewegung war, wenn die *Weber* zwei Jahre nach dem Fall von Bismarcks Sozialistengesetz in Berlin aufgeführt werden konnten. Kaiser Wilhelm II. schäumte vor Wut, der Berliner Polizeipräsident versuchte vergeblich, das Stück zu verbieten, das den Geist der Revolution — und nun nicht mehr den der bürgerlichen — in der Revolte der Weber auf die deutsche Bühne stellte. Die *Weber* sind tatsächlich nicht nur das Drama des Aufstandes der hungernden schlesischen Weber von 1844; es steckt etwas in diesem Stück, das wie die Fanfare einer neuen Zeit wirkte. [...] Der oft diskutierte letzte Akt der *Weber* zeigt durch den Tod des alten Hilse

Hauptmann geht Müller auch darin voraus, daß es ihm gelingt, den Habitus und die Sprechweise von Arbeitern realistisch auf die Bühne zu bringen. Günter Grass hat auf die Parallelen zwischen dem dramatischen Werk des frühen Hauptmann und des frühen Müller zu Recht hingewiesen[15].

Der Forschung ist der Hinweis auf *Die Weber* nicht entgangen[16], wenn sie auch das Augenmerk nur auf den Vergleich des Todes der beiden Hilses richtete. Die Parallelführung beginnt jedoch schon viel früher. "Ihr wollt Arbeiter sein" (34) sagt Müllers Hilse am 16. Juni 1953 zu seinen Arbeitskollegen. "Und das sollten hiesige Weber gewest sein?"[17] fragt Hauptmanns Hilse, als er vom Aufstand der Weber hört. Er ist gottgläubig, stellt in lutheranischer Tradition die Rache Gott anheim und weigert sich, am Aufstand teilzunehmen. Auch das Blut-Bild, das Müllers Hilse bezeichnet — "Opa ist rot bis auf die Knochen" (35) spotten die Jugendlichen, die ihn steinigen — findet sich bereits bei Hauptmann. Dort sagt Luise, Hilses Schwiegertochter, die sich dem Aufstand anschließt, zu den gläubigen Schwiegereltern: "Euch haben se de Adern so leer gemacht, daß Ihr ni amal mehr kennt rot anlaufen im Gesichte"[18]. Hier scheint die Differenz klar zu sein: Hauptmanns Hilse ist ein Arbeiter, den die religiöse Bindung um seine Wut und seine revolutionäre Kraft bringt, während die jüngere Generation, die Frauen voran, zum Aufstand drängt. Müllers Hilse hingegen ist wirklich rot bis auf die Knochen, ein revolutionärer Arbeiter. Daß Hauptmanns Hilse, der während der ausbrechenden Kämpfe zwischen Militär und Aufständischen ruhig weiter seiner Arbeit nachgeht, schließlich von einer verirrten Kugel getroffen wird, paßt in diese Deutung: Wer sich der revolutionären Bewegung nicht anschließt, hat schon verloren.

Bei einer strukturellen Lektüre trübt sich freilich das Bild vom zunehmenden Klassenbewußtsein der Arbeiter zwischen 1844 und 1953 erheblich. Es trübt sich in der 8. Szene ("Das Arbeitdenkmal"). Hilse 2, der von Müller, läßt sich nicht verrückt machen und schließt sich dem Aufstand des 16./17. Juni 1953 *nicht* an. An einem anderen historischen Ort nimmt er den Platz seines Vorgängers ein, der sich der revolutionären Erhebung verweigerte. Die anderen Maurer hingegen streiken. Nach kürzem Zögern auch der junge Maurer, der so etwas wie sein Sohn ist. Der Sohn von Hilse 1 schließt sich nach inneren Kämpfen gleichfalls dem Aufstand an. So gelesen, ist Hilse 2, der rote Maurer, *auch* ein Antirevolutionär, *auch* einer, der umkommt, weil

---

nicht etwa die Aussichtslosigkeit der Revolution, werden doch im gleichen Moment die Soldaten von den aufständischen Webern vertrieben; er ist viel mehr die höchst dramatische Darstellung einer objektiven Gesetzmäßigkeit des Klassenkampfes, nämlich daß derjenige, der ihm ausweichen will, oft dennoch zu einem Opfer der Konterrevolution wird". Alexander ABUSCH: "Größe und Grenzen Gerhart Hauptmanns", in A.A., *Humanismus und Realismus in der Literatur*, Reclam Verlag, Leipzig 1971, S. 91 und 93.

15 Vgl. Günter GRASS, *Ein weites Feld*, dtv, München 1997, S. 239.

16 Vgl. Genia SCHULZ, *Heiner Müller*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1980, S. 137.

17 Gerhart HAUPTMANN, *Die Weber*, in G.H., Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bd. 1, S. Fischer Verlag, Berlin 1913, S. 368.

18 HAUPTMANN, *Die Weber*, S.374.

er den Aufstand nicht mitmacht und weil er die Wirklichkeit nicht sehen will, so wie Hilse 1, der die Augen auf den Himmel richtet.

Die beiden Hauptmann-Lektüren, die von Müller nahegelegt werden, verhalten sich nicht wie Oberfläche und Erscheinung, Täuschung und Wirklichkeit: Hilse 2 *ist* klassenbewußter Arbeiter, weit hinaus über die Illusionen seines Vorgängers *und* er ist zugleich Konterrevolutionär, in Illusionen über seine Partei und den Staat befangen, der nicht seiner wurde, obwohl er ihn dafür hielt. So gesehen, wäre die Vision der roten Fahnen über Rhein und Ruhr eine radikale, materialistische Verdiesseitigung der Hoffnung auf das Himmelreich, die des Opiums des Volkes, von dem Karl Marx spricht, entraten kann *und* sie wäre *zugleich* Lüge wie jenes, eine gnädige Lüge für einen alten Arbeiter, der alles ausgehalten hat, aber die finale materialistische Einsicht nicht, die da lautet: du stirbst ohne Wiederkehr und es war vergeblich.

❖

Die kaum übersehbare intertextuelle Referenz auf Hauptmann *Die Weber* in der letzten Szene von Müllers *Germania Tode in Berlin* verdeckt andere, weniger offensichtliche, darum aber nicht weniger bedeutungsvolle intertextuelle. Der wichtigste, so meine These, ist die auf den Schluß des zweiten Teils von Goethes *Faust*: Es ist in der gesamten Forschungsliteratur zu "Germania" m.W. bisher noch nicht vermerkt worden, daß Hilses Ende und Fausts Ende, daß der Schluß *des* klassischen deutschen Dramas aus dem 19. Jahrhundert und das Ende des "Germania"-Dramas des bedeutensten deutschen Theaterautors der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts frappierende und damit auch interpretationsrelevante Ähnlichkeiten aufweisen. Der Grund dürfte unter anderem darin liegen, daß Müller selbst nicht auf diese Quelle hingewiesen hat. Vermutlich war ihm der Einfluß nicht bewußt. Aber es geht uns im Folgenden auch nicht um einflußphilologische Nachweise, sondern um die Nachzeichnung intertextueller Beziehungen.

Ein erstes Argument für unsere These kann schon ohne eingehenden Vergleich der Schlußszenen angeführt werden: Müller arbeitet immer wieder mit Mythen, weil seiner Meinung nach die Menscheit noch nicht aus ihrer mythischen Vorgeschichte befreit ist. Philoktet, Medea, Herakles, Odysseus, Prometheus werden zum Gegenstand dramatischer Bearbeitungen. Im Falle von *Germania Tod in Berlin* sind es deutsche Mythen, die zur Darstellung kommen. So der Gründungsmythos von Armin dem Cherusker und seinem feindlichen Bruder Flavius, der von Tacitus überliefert wurde ("Die Brüder 1"). Dann das Nibelungenepos, in dem die Deutschen zwischen der Romantik und Hitler die früheste, reinste Quelle ihrer Identität sehen wollten, schließlich der Mythos von Germania selbst, die freilich nur in kabarettistischer Form als Geburtshelferin der Deutschen auftritt. Was "fehlt", ist ein Bezug auf den Mythos zum Doktor Faust, in dem Grabbe und Heine, Engels und Bloch, Thomas Mann und Hanns Eisler deutsche

Geschichte inkarniert sahen[19]. Aber nicht nur sie, sondern auf der anderen Seite auch kleindeutsche Historiker wie Heinrich von Treitschke, der Goethes "Faust" als "symbolisches Bild der vaterländischen Geschichte"[20] feierte. Der "Faust", vor allem sein Ende, war aber vor allem für die Politiker — nicht nur die Kulturpolitiker — der DDR der visionäre Höhepunkt der klassischen deutschen Kultur, die zu beerben man sich anheischig machte. Wir kommen darauf zurück. Zunächst aber ein Blick auf Fausts Ende im zweiten Teil von Goethes Drama.

Der fünfte Akt des "Faust 2" zeigt uns Faust als Grundherren eines unabsehbaren Reiches. Nur der kleine Besitz von Philemon und Baucis ist nicht seinem Willen unterworfen. So ordnet er die zwangsweise Umsiedlung der beiden Alten an, die bei der von Faust gewollten Aktion getötet werden ("Tiefe Nacht", V. 11.288-11.383). Aus dem Rauch, der aus der verbrannten Hütte von Philemon und Baucis aufsteigt, formen sich vier graue Weiber, Mangel, Not, Schuld und Sorge. In der Szene "Mitternacht" (11.384-11.510) kündigen sie Faust Tod an und veranlassen ihn damit zum Innehalten und zu einer Lebensbilanz, die sein Menschsein in Frage stellt. Faust hatte sich von Mephisto mit Magie helfen lassen, seine menschlichen Möglichkeiten immens zu erweitern. Nun ahnt er, daß sich seine Ansprüche der Kultivierung und Beherrschung von Mensch und Natur ins Gegenteil verkehrt haben. In diesem Moment schleicht sich die Sorge ein, die mit ihrer "Litanei" von der Vergeblichkeit alles menschlichen Tuns eine Tiefe Krise in Faust auslöst, bis er endlich trotzig beschließt, auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren. Er will sein Werk durch einen gigantischen Landgewinnungsplan krönen. Ein verpesteter Sumpf soll trockengelegt werden, um Grund und Boden für Millionen zu gewinnen (11.559-11.563) Die Sorge kann Faust nicht überwältigen, aber immerhin ist sie mächtig genug, Faust erblinden zu lassen und damit sein physisches Ende einzuleiten.

Auf den ersten Blick lassen sich nur wenige Übereinstimmungen zwischen der Faust- und Müllers Hilse-Figur herstellen. Das kommt vor allem daher, daß Faust Herr ist, Hilse Knecht; Faust der Ewig-Dominierende, Hilse der Ewig-Dominierte. Dieser Unterschied wird von Müller festgeschrieben. Immerhin aber haben der "ewige Maurer" und der "ewig Schaffende" die Unendlichkeit ihrer Tätigkeit gemein. Gigantisch sind beide. Immerhin hat der "ewige Maurer" die Pyramiden, Rom, New York und die Moskauer Metro geschaffen. Und das letzte, lebenskrönende Projekt haben beide noch vor sich: Faust will einen gigantischen Sumpf trockenlegen. Von ähnlich ambitiösen Vorhaben kann ein Maurer nicht träumen. Oder doch? Ist nicht das Vorhaben von Hilse und seinen Genossen, den Sumpf der deutschen Geschichte trockenzulegen, freien Platz zu schaffen für Millionen, ein noch ehrgeizigerer Plan?

Mag diese Analogie vorerst gewagt erscheinen, so ist jedenfalls unübersehbar, daß Faust sich ab der Szene "Mitternacht" mit dem Tod konfrontiert

19 Vgl. *Faust. Ein deutscher Mann. Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen*, Lesebuch von Klaus VÖLKER, Wagenbach Verlag, Berlin 1975.

20 In *Faust. Ein deutscher Mann*, S. 165.

sieht und mit der Frage nach dem Sinn und der Rechtfertigung seines Daseins. Auch Hilse ist mit dem unmittelbar bevorstehenden Tod konfrontiert und mit der Frage nach dem Sinn seines politischen Kampfes. Er war gewöhnt, sie mit dem Hinweis auf "die Partei" zu beantworten, muß aber erkennen, daß sie der Krebs seines Körpers ist, bzw., aus der Sicht des jungen Maurers, daß sie sich "vor lauter Dreck am Stecken" (46) nicht mehr ähnlich sieht. Faust kapituliert nicht vor der "Sorge" und Hilse nicht vor der Versuchung der Selbstaufgabe. Beide werden aber — hier ist die Übereinstimmung unabweisbar — in diesem Moment der äußersten Selbstkonfrontation mit Blindheit geschlagen. "*Das Sterben beginnt*" (46). Das Sterben des einen wie des anderen. Faust ist blind, bewahrt das "helle Licht" (11.500) seines Geistes aber dennoch. Die seherische Klarheit geht einher mit dem Glauben an die Lügen Mephistos. Vor allem geht sie einher mit Hoffnungen und Illusionen. Fausts Befehle werden nicht mehr ausgeführt, vielmehr übernimmt Mephisto heimlich das Kommando und läßt die Lemuren Fausts Grab ausheben. Die Verkennung erreicht ihren Höhepunkt, als Faust im "Geklirr der Spaten" (11.539) seiner Totengräber das Zeichen dafür sieht, daß sein letztes (11.562) großes Werk begonnen habe. Das ist die Illusion, die Fausts Schlußmonolog begleitet, ihn unentrinnbar ambivalent macht.

Als Hilses Sterben beginnt, ein paar Tage nur nach dem Juni 1953, da ist der Bann der Magie auch nicht gebrochen, der Bann, der über der Geschichte des deutschen Sozialismus liegt. Die kommunistische Partei behält mit Hilfe der Roten Armee die Macht, ein Teufelspakt auch das. Sie schafft nicht den deutschen Sozialismus, sondern sie wird sein Totengräber, wenn sich auch erst 36 Jahre später das Grab ganz schließt. Der blinde Hilse aber sieht Rosa Luxemburg, die für die Tradition des freiheitlichen, westlichen Sozialismus steht und er sieht die roten Fahnen über Rhein und Ruhr, die nicht nur das Ende der deutschen Brüderkämpfe bedeuten würden, sondern auch endlich einen Sozialismus, der nicht aus dem Osten, aus der "Steppe" käme (HERR 1 in der Szene, die die DDR-Gründung spiegelt: "Die Steppe kommt", 6), sondern aus den Zentren der Produktivität, des gesellschaftlichen Reichtums und der Arbeiterkämpfe. Die Vision Hilses ist die eines freiheitlichen Sozialismus, frei von Mangel und von allen akzeptiert. "Und keiner will der Kapitalist sein" (48). In der Wirklichkeit hinter der Szene, um die die Zuschauer wissen, schaufeln die Totengräber Hilses Grab und das Grab des Sozialismus.

Fausts Schlußmonolog gehört zu den bekanntesten Passagen der klassischen deutschen Literatur:

FAUST: Ein Sumpf zieht am Gebirge hin
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millonen,
nichtsicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
[....]
Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,

Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich den höchsten Augenblick. (11.559-11.586)

Daß Goethe diesem Schlußmonolog Faust besondere Bedeutung beimaß, zeigt sich schon daran, daß er ihn von ursprünglich sieben auf 28 Verse erweiterte und insbesondere den Vers 11 580 ("Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen") mehrfach umarbeitete[21]. In der westdeutschen Goethe-Philologie wurde der Vers 11.580 zumeist so gedeutet, daß Faust hier als Besitzer und Leiter am freien Leben teilnehmen möchte[22]. Für diese Deutung spricht der Charakter Faust als rücksichtsloser Usurpator. Noch in der unmittelbar vorausgehenden Szene befahl er Mephisto, sein Werk mit allen Mitteln voranzubringen: "Bezahle, locke, presse bei!" (11.554)

In der DDR-Forschung wurde hingegen dem Faust des Schlußmonologs die Vision einer Überwindung des Herrenstandpunkts zugeschrieben. Die neue Qualität bestehe darin, daß "Faust seine Herrenstellung aufgibt und sich als gleichberechtigtes Mitglied in das Volk eingliedert"[23]. Walter Dietze geht noch darüber hinaus, wenn er behauptet, daß Goethe in Fausts letzten Worten "die Sozialstruktur einer künftigen Gesellschaft deutlich genug als einer nicht mehr bürgerlichen konturiert"[24] habe. Diese Deutung kann freilich philologisch eindeutig abgewiesen werden: Die Frage der Besitzverhältnisse an den Produktionsmitteln, Marx zufolge das zentrale Kriterium für den Unterschied zwischen Kapitalismus und Sozialismus, wird von Goethe nicht berührt.

Die DDR-Politik kümmerte sich um den Philologenstreit wenig, sondern sie reklamierte ziemlich umstandslos Fausts Schlußmonolog für den Sozia-

---

21 Vgl. dazu Heinz BLUHM, "Zur Entstehung und Interpretation der Szene 'Großer Vorhof des Palastes' in der Fausthandschrift v. H 2", in *Tradition and Transitions. Studies in Honor of Harold Jantz*, München 1972, S. 142-161.

22 "Faust möchte an dieser Freiheit teilhaben, als Leiter von ihnen. Dies vor allem ist mit dem Wort ausgesagt. Das Politische mag mitklingen — frei vom Zwang einer bedrückenden Lehensordnung — aber es ist nicht das Wichtigste und ist mit in jenem enthalten". Anmerkung von Erich TRUNTZ, in *Goethes Werke*, Bd. III, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1954, S. 619.

23 Heinz HAMM, *Goethes Faust. Werkgeschichte und Textanalyse*, Volk und Wissen, Berlin 1988, S. 227.

24 Walter DIETZE, "Tradition, Gegenwart und Zukunft in Goethes 'Faust'", in *Deutschunterricht* 24 (1971), S. 269. Ähnlich formuliert Thomas Metscher, der das Ende des "Faust" als Ausdruck von Goethes Erkenntnis deutet "daß mit der Schöpfung des materiellen Reichtums durch die produktive Arbeit der Arbeiterklasse die Grundlage geschaffen wird für die unmittelbare Verwirklichung der *menschlichen* Gesellschaft und damit für die volle Entfaltung der gesellschaftlichen Individuen". Thomas METSCHER, "Faust und die Ökonomie", in *Argument-Sonderband AS 3. Vom Faustus bis Karl Valentin*, Argument-Verlag, Berlin 1976, S. 122.

lismus, den ihren. Als Beispiel für unzählig viele andere sei hier nur der DDR-Kultusminister Alexander Abusch zitiert: "Goethes Werk, das sich von der Rebellion der Sturm- und Drangjahre bis zu seiner Weisheit letztem Schluß entwickelte, zur Vision am Ende des *Faust*: 'Auf freiem Grund mit freiem Volke zu stehn', war in der klassischen deutschen Dichtung ein Höhepunkt des dialektischen Denkens in der Zeit vor der materialistischen Dialektik von Marx und Engels. [...] So ruht Goethes Vermächtnis [...] in unserer Zeit wahrhaft in den starken Händen der Arbeiterklasse, der Erbauer der sozialistischen Welt"[25].

Walter Ulbricht, langjähriger SED- und Staatsratsvorsitzender der DDR hat gar in seiner Rede vom 25.03.1962 vor dem Nationalrat der Nationalen Front die Vision aus Fausts Schlußmonolog als geschichtsprophetische Vorwegnahme der umstrittenen DDR-Bodenreform in Anspruch genommen. Ein künftiger deutscher Arbeiter- und Bauernstaat wurde wahrhaftig als "der dritte Teil des *Faust*" angekündigt. Die "antinationalen und reaktionären Kräfte in der westdeutschen Bundesrepublik" hingegen wurden (in Anspielung auf den Sumpf, den der greise Faust noch trockenlegen möchte), als "Sumpf kapitalistischer Ausbeutung" bezeichnet, als ein "Herd der Kriegs- und Revanchepolitik" welcher "die Atmosphäre verpestet" und also "beseitigt" werden müsse[26]. Wie hartnäckig sich diese Deutung hält, zeigt die Tatsache, daß der ehemalige stellvertretende Kulturminister der DDR, Klaus Höpke, nach dem Untergang der DDR Abgeordneter im Thüringischen Landtag, über das Ende der SED-Herrschaft hinaus an ihr festhält[27].

Faust Schlußmonolog eignete sich wie keine vergleichbare Stelle der deutschen Literatur dazu, die DDR an die besseren Traditionen der deutschen Geschichte anzukuppeln — dabei das Erbe Bismarcks und Hitlers der Bundesrepublik überlassend — denn er ließ sich an einen zentralen Punkt der marxistischen Geschichtsphilosophie *und* an einen zentralen Punkt des DDR-Selbstverständnisses rücken. Die marxistische Geschichtsphilosophie — theoretisch in den Ländern des sozialistischen Blocks zum "Historischen Materialismus" verdinglicht — unterscheidet bekanntlich vier große, weltgeschichtliche Produktionsweisen: Sklavenhaltergesellschaft, Feudalismus, Kapitalismus und Kommunismus. Der dialektische Übergang von der einen zur anderen soll sich durch den Fortschritt der Produktivkräfte und die

---

25 Alexander ABUSCH, "Goethe und die Arbeiterklasse", in A. A., *Humanismus und Realismus in der Literatur*, Reclam Verlag, Leipzig 1971, S. 57 und 58. Der zitierte Aufsatz stammt aus dem Jahre 1949.

26 Vgl. dazu den Leserbrief von Albrecht SCHÖNE, dem Herausgeber der "Faust"-Edition im Deutschen Klassiker Verlag, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Nr. 294 vom 18.12.1995: "Auf freiem Grund?".

27 Höpke schreibt zu dem umstrittenen Vers "Auf freiem Grund möcht ich mit freiem Volke stehen": "Mit dieser Version hat sich Goethe natürlich in Gegensatz begeben zu denen, die über kapitalistische Horizonte nicht hinausblicken. Nachdem das vorsozialistische private Grund- und Bodeneigentumsregime bei uns restauriert wird, gewinnt die Goethezeile neue geistige Sprengkraft". Leserbrief von Klaus HÖPKE in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Nr. 286 vom 09.12.1995: "Schiller und Nietzsche in Thüringens Landtag".

Klassenkämpfe vollziehen. Man kann Fausts Schlußmonolog so lesen, daß er einen Zustand bezeichnet, der nicht mehr kapitalistisch ist, aber auch noch nicht konkret-sozialistisch. Wie auch? Die marxistische Theorie entsteht ja erst nach seinem Tod. So stellte sich denn die SED an Feiertagen so da, als würde sie, belehrt durch Marx und Lenin, in konkrete Wirklichkeit überführen, was Goethe in Fausts Schlußmonolog nur visionär antizipiert habe.

Aber Fausts Schlußmonolog paßte nicht nur ideal ins große geschichtsphilosophische Paradigma, sondern auch ins konkrete politische Konzept der KPD/SED nach 1945. Die KPD hatte unter Billigung der KPdSU auf dem 7. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale im Jahre 1935 unter dem Eindruck des siegreichen Nationalsozialismus beschlossen, die illusionäre, linksradikale Strategie eines sofortigen Übergangs zu einem deutschen Sowjetstaat aufzugeben. Die Deutschen seien dazu noch nicht reif. Zunächst müsse nachgeholt werden, was die Novemberrevolution versprochen, aber nicht wirklich durchgeführt habe: eine bürgerlich-demokratische Umgestaltung Deutschlands, der dann die sozialistische folgen könne. Ökonomisch bedeutete das, daß man in der SBZ nach 1945 nicht umfassend enteignete, sondern zunächst nur die Produktionsanlagen der ehemaligen Nationalsozialisten und das Land der ehemaligen Großgrundbesitzer, das unter die Bauern verteilt wurde. *Politisch* bedeutete es eine Bündnispolitik der KPD/SED mit anderen politischen Gruppierungen, die freilich Lüge blieb, weil die Dominanz der SED allemal gesichert war, notfalls durch die sowjetischen Panzer.

Kulturpolitisch bedeutete es die Anknüpfung des entstehenden Sozialismus an das immer wieder beschworene bürgerlich-demokratische Erbe. Dafür mußte die Literatur der Kunstperiode herhalten, zuförderst Fausts Schlußmonolog. Daß Goethe kein Demokrat und kein Frühsozialist war, machte der Erbnahme natürlich Schwierigkeiten, die man den Formulierungen der Prätendenten auf sein Erbe deutlich anmerkte. So schreibt Claus Träger: Marx "gibt [...] im Ansatz eine Erklärung für die Funktion gerade dieses Erbes (und der Kunst schlechthin) unter solchen geschichtlichen Bedingungen, die durch die potentielle Möglichkeit gekennzeichnet sind, die 'politische Selbstbefreiung' zu begreifen, das heißt als permanenten Übergangsprozeß von der bürgerlich-demokratischen zur sozialistischen Revolution. Unter diesen Bedingungen erscheint die aufklärerisch-humanistische Literatur, namentlich in jener Ausprägung, wie sie uns in der deutschen zwischen Lessing und Heine entgegentritt, eben als der der komplexe geistige Reflex eines konkret-historischen Vorgangs, der seiner politischen Form nach die Tendenz in sich trug, seine eigenen (bürgerlichen) Grundlagen in Frage zu stellen und sich selber vorwärts auf ein vernünftiges, freies menschliches Gattungswesen hin zu verlängern"[28]. In seiner sozialhistorisch wie politisch weitgehend unbestimmten Form ließ sich Fausts Schlußvision gut in diese Konzeption einfügen.

28 Claus TRÄGER, "Erbeaneignung in der ersten Revolutionsetappe 1945-1949", in C.T. *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung,* Röderberg-Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 129.

Der Blick vom Schluß des Faust auf die ihn in strengen Dienst nehmenden frühen kulturpolitischen Paradigmen der DDR hat uns Müllers Hilse aus dem Blick verlieren lassen. Das ist kein Zufall, denn Müller, eher in der Tradition Brechts denn in der von Georg Lukácz stehend, der der Erbe-Konzeption am Anfang die geschichtphilosophische Begründung lieferte, ehe er als Anhänger des Ungarn-Aufstands von 1956 in Ungnade fiel, stand der erzwungenen und zudem scheinheiligen Versöhnung mit dem bürgerlichen Kulturerbe höchst skeptisch gegenüber. Das galt besonders für die Zeit der Abfassung des "Germania"-Stücks (1971), die auf die Periode des in jeder Hinsicht radikalen Experimentierens mit dem Lehrstück folgte. So ist denn der Inhalt von Hilses Vision eindeutig sozialistisch artikuliert und keineswegs allgemeinhumanistisch[29]. Erst ein deutscher Sozialismus in der Farbe Rosa Luxemburgs — darauf kann dann unterschwellig in den allerletzten Worten der "Germania" die Utopie von der klassenlosen Gesellschaft auftauchen: Wenn keiner mehr Kapitalist sein will, sondern alle Maurer, dann gibt es nur noch eine Klasse und damit keine. Das heißt bei Marx Kommunismus.

Wir können nun Gemeinsamkeit und Differenz zwischen den beiden Schlußmonologen präzisieren: Analog das Lebensende der beiden Protagonisten, analog die Lebenskrise angesichts der bewußt werdenden Fehler, analog die Blindheit und die damit einhergehende Artikulation einer Vision, analog das Lob des Tätig-seins. Nur die Stellung von Faust und Hilse sind unterschiedlich und der konkrete Inhalt der Vision.

Die entscheidende Analogie aber scheint mir zu sein, daß die Schlußszene des "Faust" die gleiche ambivalente dramaturgische Grundstruktur hat wie die von "Germania". "Die Utopie *und* die Lüge"[30] sind unauflöslich miteinander verbunden.

Mit diesem Befund scheinen die Analogien ein Ende zu haben, denn Goethe gab sich mit der Ambivalenz nicht zufrieden und weigerte sich, Mephisto das letzte Wort zu geben, der Fausts Leben mit den Worten kommentiert: "Was ist daran zu lesen? / Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen, / Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre" (11.600-11.602). Er inszeniert in den beiden letzten Szenen eine symbolische Rettung und Erlösung Fausts, ein deutliches Argument gegen Heinz Schlaffers Lektüre des Schlußmonologs, der darin nur Fausts Illusionen und Fausts

29 Das wurde sowohl in der DDR wie in der Bundesrepublik durchaus bemerkt: "Als eine Aufführung in der Bundesrepublik anstand, gab es ein langes Hin und Her im Ministerium der DDR, ob man das Stück nicht auch für die Bundesrepublik verbieten müßte. Das hätte allerdings nur ich tun können. Das Argument war, wir könnten nicht vor dem Breschnew-Besuch in Bonn ein Stück spielen lassen, in dem von roten Fahnen über Rhein und Ruhr die Rede ist. Das sieht aus wie Export der Revolution und wir exportieren doch die Revolution nicht mehr. Interessant war die unterschiedliche Reaktion in Ost und West auf die Münchner Uraufführung 1978, inszeniert von Ernst Wendt. Die Ablehnung war gesamtdeutsch, die Argumentation verschieden. Georg Hensel, Kritiker der FAZ, schrieb über die Unverschämtheit, Steuergelder zu verschwenden auf die Aufführung eines Machwerks, das alle SED-Propagandalügen über den Volksaufstand des 17. Juni kolportiert". Heiner MÜLLER, *Krieg ohne Schlacht*, S. 255.

30 Vgl. KLEIN, *Heiner Müller*, S. 127.

gigantomanischen Führerwahn sehen will[31]. Einen solchen Faust hätte Goethe nicht retten wollen. Wie aber rettet er Faust aus den Händen Mephistos? Durch die Liebe und die Apotheose des Ewig-Weiblichen. Die "himmlischen Heerscharen" schweben heran, vergeben den Sündern, streuen Rosen. Die Satane stürzen vor ihnen "ärschlings in die Hölle" (11.738) und selbst Mephisto verliebt sich in die Engel, die "allerliebsten Jungen" (11. 763): "Die Racker sind doch gar zu appetitlich!" (11.800). Verliebt wird ihm Fausts Leichnam entwunden, ein mühselig erworbener Besitz, dessen er sich sicher glaubte. In der letzten Szene vollzieht sich dann unter Beteiligung der ganzen Natur, insbesondere aber Gretchens der Aufstieg von Fausts Seele zu immer höheren Stufen der geistigen Verklärung. Die Ambivalenz von Fausts irdischer Existenz wird aufgehoben, die von Gut und Böse wie die von Lüge und Vision: "Gerettet ist das edle Glied / der Geisterwelt vom Bösen, / Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen" (11.934-11.937).

Der *deus ex machina*, den Goethe hier benutzt, stand Müller nicht mehr glaubhaft zur Verfügung. Schon bei Hauptmann war er ja nur noch ein Glaube und keine himmlische Wirklichkeit mehr. Ein kommunistischer Arbeiter läßt sich durch Himmelfahrt nicht aus dem Zwiespalt retten, in den ihn die Geschichte des Kommunismus gebracht hat. Und dennoch: Bei näherem Betracht finden sich zahlreiche Spuren der Rechtfertigung Hilses trotz allem. Zunächst ist da das Loblied des ewigen Maurers anzuführen, das Müller formuliert. Es antwortet (zumindest bis zur Erwähnung der Moskauer Metro) ohne alle ironische Brechung sozusagen auf Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters*. Hilse ist der, der das siebentorige Theben baute und die Pyramiden und Rom und New York und die Moskauer Metro. Sicher mauerte er irrtumsbefangen auch die DDR ein, aber es ist offensichtlich, daß er die Sympathien des Autors hat, wenn dieser auch traurig weiter sieht als seine Figur. Zu dieser Ansicht kommt auch Christian Klein bei der Analyse der Steinigungsszene ("Das Arbeiterdenkmal")[32]. Hilse, wahrlich strebend bemüht, aus Lebensnotwendigkeit wie aus freiem Entschluß, behält nicht recht, aber er behält *sein* Recht, das Recht der Produzenten aller Jahrhunderte. Er behält Recht, und er zieht als tragische Figur, als Opfer einer

31 "Will man die politischen Implikationen von Fausts letzten Zielen aktualisieren, so liegen imperialistische, ja faschistische Staatsformen näher als die eines demokratischen Sozialismus". Heinz SCHLAFFER, "Faust Ende", in *Das Argument* 99, S. 775.

32 "Il ne fait pas de doute, en effet, que Müller est pour Hilse et que cette scène a aussi à ses yeux une grande charge émotionelle". Christian KLEIN, *Heiner Müller*, S. 206. Klein stützt sich dabei auch auf das Zeugnis der Schauspieler des Berliner Ensembles, die an der von Müller begleiteten Inszenierung von *Germania Tod in Berlin* unter der Regie von Fritz Marquard mitwirkten. Ich hatte selbst Gelegenheit, dort an den Proben der Szene "Das Arbeiterdenkmal" teilzunehmen. Marquard kämpfte mit der Schwierigkeit, die Szene im Gleichgewicht zu halten zwischen den jugendlichen Rockern und Hilse, beide durchaus irrtumsbefangen, wie das Stück weiß. Am Ende ist es ihm nicht gelungen. Die Darstellung konnte gerade verhindert, Hilse ganz und gar Recht zu geben, aber sie konnte nicht verhindern, das Hilse, gespielt vom großartigen Hermann Beyer, Größe und Tragik bekam. Die Wendung des Stücks gegen den, der einmal der Held war, die Müller in seiner eigenen Inszenierung von *Der Lohndrücker* am Deutschen Theater gelungen war, ließ sich mit der Hilse-Figur nicht inszenieren.

Steinigung seiner Feinde wie als Opfer des Krebses seiner eigenen Partei Mitleid auf sich, soviel, daß Marquards Inszenierung schließlich einen affirmativen Eindruck machte[33].

In der Schlußszene des Faust, daran sei erinnert, ist das strebende Bemühen zwar notwendige, aber keine hinreichende Bedingung der Erlösung des Protagonisten. Seine Apotheose ist nicht allein meritatorisch zu sehen, sondern erfolgt aus der Allgewalt der Liebe. In Müllers "Germania" erscheint die Liebe nicht metaphysisch erhöht, sondern zuallererst als Trieb, der wiederum die Geschäftsgrundlage der Huren ist, die sonst nichts zu verkaufen haben. Für den noch nicht blind-visionären Hilse ist am Beginn der Schlußszene die Liebe in ihrer materialistischen Rohform des Triebs das einzige, was bleibt: "Mein letztes Bier stinkt auf den Rieselfeldern / Soll ich Dir sagen, was ich noch mal möchte. / Das ist das einzige auf der Welt, mein Junge / Wovon Du nicht genug kriegst" (45). Aber es gibt auch eine andere, reichere, unbegreiflichere Liebe in "Germania". Es ist die Liebe zwischen dem Jungen Maurer und der Hure, die sein Mädchen wird. Sie beruht, wie alle Liebe, zunächst auf Illusion und Verkennen. Aber sie hält eben auch an, nachdem der Junge Maurer weiß, daß er sich eine Hure aus dem Rinnstein gefischt und sie "als die Heilige Jungfrau" (45) präsentiert hat: "Und jetzt / Kommt das Verrückte: Alles ist wie vorher. Ich bin besoffen, wenn ich sie nur anseh. / KOMM ZU MIR AUS DEM RINNSTEIN. Bloß manchmal / wird mir / Ein Messer umgedreht zwischen den Rippen" (46).

Wir hatten oben bei der Untersuchung des Spiels der Substitutionen gesehen, daß die Partei durch die Hure ersetzt wird, die Hure sich dann zum Mädchen des Jungen Maurers verwandelt und vom blinden Hilse mit Rosa Luxemburg identifiziert wird. Diese Lektüre ergab: Hilses Utopie ist mit Lüge und Illusion verschränkt. Die Substitutionskette läßt sich aber auch anders lesen: Das Mädchen, das eine Hure ist, wird vom Jungen Maurer auch dann noch geliebt, als ihre Wahrheit zutage tritt. Also könnte die kommunistische Partei auch dann noch geliebt werden, wenn ihre Wahrheit zutage käme. Das vielleicht ist die politische Hoffnung von Müllers *Germania Tod in Berlin*, Hoffnung auf das Zutagekommen der Wahrheit wie zugleich Hoffnung auf die geschichtliche Vermittlung zwischen Lüge und Utopie durch eine junge Arbeitergeneration, die keine Illusionen mehr hat über den Dreck am Stecken der kommunistischen Partei, die aber dennoch an ihr festhält. Sie wurde nicht Wirklichkeit, weil sich die Lüge behauptete, bis sie alt wurde und sie keiner mehr liebte. Hilses Utopie fand ebenso wie die Fausts — bei aller Liebe — keinen Platz auf Erden.

❖

Es wurde schon erwähnt, daß *Germania Tod in Berlin* bei des Stückes erster Aufführung in der DDR 1989 von der Geschichte überholt wurde. Die Beteiligten, Autor und Regisseur zuerst, hatten ein Bewußtsein davon. Die Geschichte gab unbarmherzig der Bundesrepublik recht, die in der Szene 7

33 Vgl. oben Anm. 4.

("Die Heilige Familie") mit linksradikalem Schwung in Bausch und Bogen als Kind des Faschismus dargeboten wurde. Die Szene hat im Gegensatz zu den meisten anderen (Die Straße 1 / Die Straße 2; Brandenburgische Konzert 1 / Brandenburgisches Konzert 2; Hommage à Stalin 1 / Hommage à Stalin 2; Die Brüder 1 / Die Brüder 2; Tod in Berlin 1 / Tod in Berlin 2) kein spiegelndes Pendant, wenn man nicht "Das Arbeiterdenkmal" mit der Steinigungsszene Hilses als solches nehmen will. Da war eine schmerzliche Lücke. So erschien irgendwann während der Proben Müller mit einem kurzen neuen Text, "Die Heilige Familie 2" betitelt. Die handelnden Personen sind Thälmann, Parteiführer der KPD, der 1944 in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager ermordet wurde und Walter Ulbricht, die gemeinsam an der Mauer Wache halten und überlegen, ob eine andere Lösung möglich gewesen wäre. Es ist jener Thälmann, der in einem seiner letzten Briefe kurz vor seiner Ermordung, den er nach elfjähriger Haft an einen Kerkergenossen richtete, das Lebensprinzip des strebend-sterbenden Faust zu dem seinen erklärte: "Ja, in diesem Sinne bin ich ganz ergeben, das ist der Weisheit letzter Schluß: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß"[34]. Und jener Ulbricht, der verkündet hatte, auf dem Boden der DDR würde die Vision von *Faust* II "verwirklicht"[35]. Die Szene wurde zunächst von der Intendanz des BE verboten und dann nach dem Zerfall der DDR-Staatsmacht im November 1989 gelesen, ohne die Aufführung zu retten.

Jene Szene bildet den Beginn eines neuen Müller-Stücks, des einzigen und letzten nach der Vereinigung. Sie endet mit Thälmanns unbeantworteter Frage: "Was haben wir falsch gemacht" (8). Das Stück heißt *Germania 3*[36], eine Fortsetzung des Stücks über die deutsche Geschichte, die nun ohne Alternative ist, also auch nicht mehr im Doppel auftreten kann. Auf Thälmanns Frage folgt die Regieanweisung: "*Leutnant Vogel und Feldjäger Runge mit Rosa Luxemburg vorbei*" (8). Rosa Luxemburg, die 1971 in Hilses letzter Vision auferstand, wird noch einmal erschossen, der Schluß von *Germania Tod in Berlin* zurückgenommen. Der neue Schluß des neuen Stücks heißt "Der rosa Riese" und besteht aus dem kurzen Monolog eines perversen Massenmörders. Er ist intertextuell verknüpft mit dem früheren "Germania"-Stück: "Ich rieche Menschenfleisch" sagt dort kurz vor dem 17. Juni der "General" zu Hilse. (21) "Ich rieche Menschenfleisch" sagt auch der Riese (80). Keine Vision mehr stellt ihm Hoffnung entgegen. [DUNKEL GENOSSEN IST DER WELTRAUM / SEHR DUNKEL] lauten die beiden letzten Zeilen der letzten "Germania".

---

34 Zit. nach *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, Bd. 5, Dietz-Verlag, Berlin/DDR, S. 591f.

35 Zit. nach Gerhard BAUER und Heidegert SCHMIDT NOERR, "Faust, Ökonomie, Revisionismus und Utopie", in *Das Argument 99*, Berlin 1976, S. 787.

36 Siehe. Anm. 11.